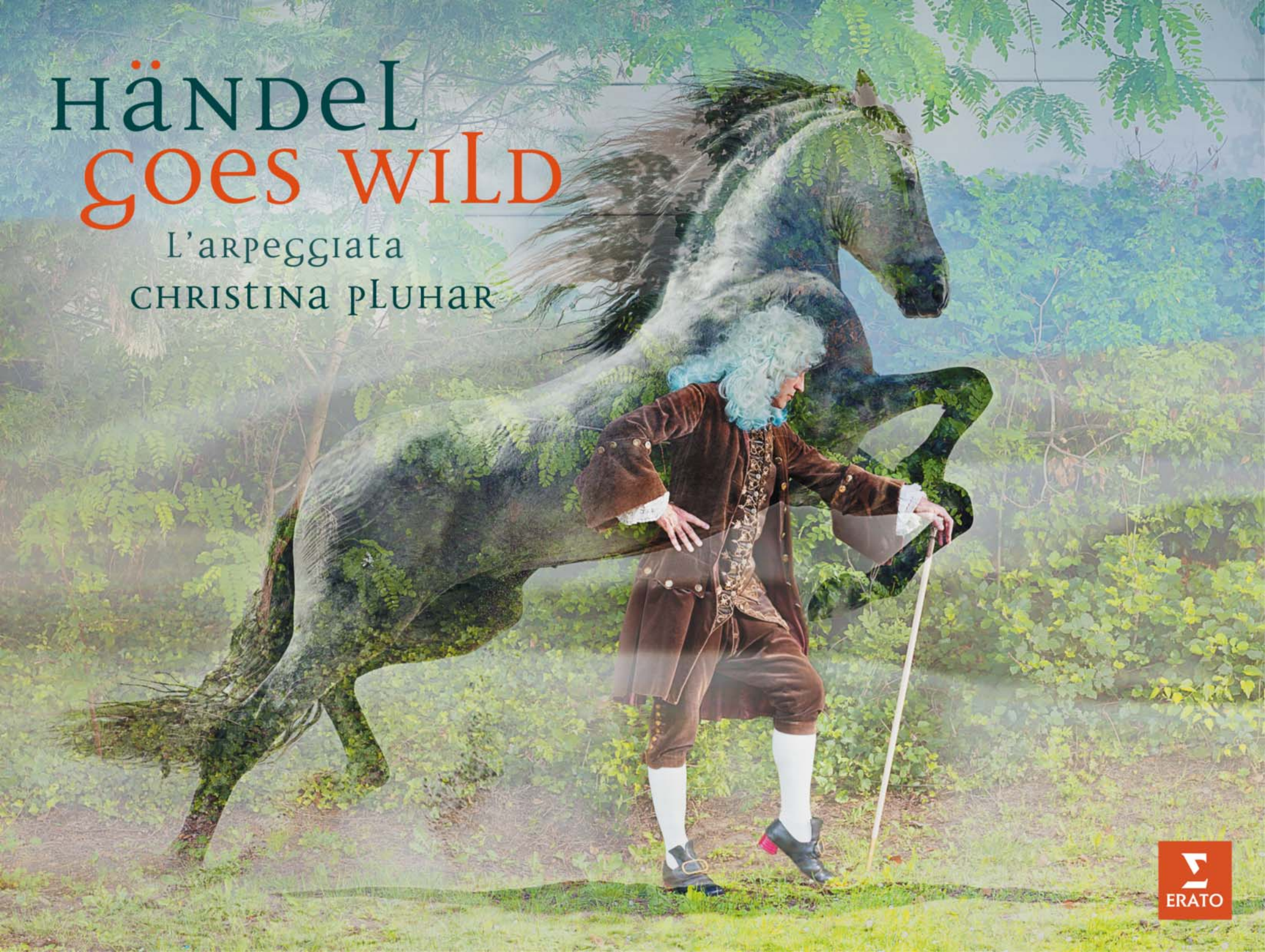
Händel goes wild

L'arpeggiata

Christina Pluhar



ERATO

HANDEL GOES WILD

Improvisations on George Frideric Handel

Valer Sabadus *countertenor*
Nuria Rial *soprano*

L'ARPEGGIATA
Doron David Sherwin *cornetto*
Judith Steenbrink *baroque violin*
Leila Schayegh *baroque violin*
Catherine Aglibut *baroque violin*
Veronika Skuplik *baroque violin*
Dáša Valentová *baroque viola*
Rodney Prada *viola da gamba*
Felix Knecht *baroque cello*
Josep Maria Martí Duran *theorbo & baroque guitar*
Eero Palviainen *archlute & baroque guitar*
Haru Kitamika *harpsichord & organ*

Gianluigi Trovesi *clarinet*
Francesco Turrisi *piano & organ*
Boris Schmidt *double bass*
David Mayoral *percussion*
Sergey Saprichev *percussion*

Christina Pluhar *theorbo & direction*

1	**Sinfonia** *Instrumental*	5:01
2	**Venti, turbini** *Valer Sabadus*	5:41
3	**O sleep, why dost thou leave me** *Nuria Rial*	3:08
4	**Vivaldi: Allegro** *Instrumental*	4:14
5	**Cara sposa** *Valer Sabadus*	9:30
6	**Where'er you walk** *Nuria Rial*	3:37
7	**The Arrival of the Queen of Sheba** *Instrumental*	4:09
8	**Pena tiranna** *Valer Sabadus*	6:36
9	**Piangerò la sorte mia** *Nuria Rial*	5:37
10	**Improvisation: Canario** *Instrumental*	4:54
11	**Verdi prati** *Valer Sabadus*	3:45
12	**Tu del Ciel ministro eletto** *Nuria Rial*	3:48
13	**Mi lusinga il dolce affetto** *Valer Sabadus*	6:38
14	**Lascia ch'io pianga** *Instrumental*	3:48
15	**Ombra mai fu** *Valer Sabadus*	5:02
		75:33

Sinfonia
from *Alcina*, 1735
Arr. Christina Pluhar

Christina Pluhar, Doron Sherwin, Veronika Skuplik, Judith Steenbrink, Dáša Valentová, Rodney Prada, Felix Knecht, Josep Maria Martí Duran, Haru Kitamika, Gianluigi Trovesi, Francesco Turrisi, Boris Schmidt, David Mayoral, Sergey Saprichev

Venti, turbini
from *Rinaldo*, 1711
Words by Aaron Hill & Giacomo Rossi,
after Tasso: *La Gerusalemme liberata*
Arr. Christina Pluhar

Valer Sabadus, Christina Pluhar, Doron Sherwin, Leila Schayegh, Catherine Aglibut, Dáša Valentová, Rodney Prada, Felix Knecht, Eero Palviainen, Haru Kitamika, Gianluigi Trovesi, Francesco Turrisi, Boris Schmidt, David Mayoral, Sergey Saprichev

O sleep, why dost thou leave me
from *Semele*, 1744
Words by William Congreve
Arr. Christina Pluhar

Nuria Rial, Rodney Prada, Francesco Turrisi, Boris Schmidt, David Mayoral, Sergey Saprichev

Vivaldi: Allegro
from *Concerto for strings and continuo in G minor*, RV 157
Arr. Christina Pluhar

Christina Pluhar, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Dáša Valentová, Rodney Prada, Felix Knecht, Josep Maria Martí Duran, Eero Palviainen, Haru Kitamika, Gianluigi Trovesi, Francesco Turrisi, Boris Schmidt, David Mayoral, Sergey Saprichev

Cara sposa
from *Rinaldo*, 1711
Words by Aaron Hill & Giacomo Rossi,
after Tasso: *La Gerusalemme liberata*

Valer Sabadus, Christina Pluhar, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Rodney Prada, Felix Knecht, Josep Maria Martí Duran, Eero Palviainen, Haru Kitamika

Where'er you walk
from *Semele*, 1744
Words by William Congreve
Arr. Christina Pluhar

Nuria Rial, Christina Pluhar, Leila Schayegh, Catherine Aglibut, Dáša Valentová, Rodney Prada, Felix Knecht, Eero Palviainen, Gianluigi Trovesi, Francesco Turrisi, Boris Schmidt, David Mayoral, Sergey Saprichev

The Arrival of the Queen of Sheba
from *Solomon*, 1749
Arr. Christina Pluhar

Christina Pluhar, Doron Sherwin, Veronika Skuplik, Catherine Aglibut, Dáša Valentová, Rodney Prada, Felix Knecht, Josep Maria Martí Duran, Haru Kitamika, Gianluigi Trovesi, Francesco Turrisi, Boris Schmidt, David Mayoral, Sergey Saprichev

Pena tiranna
from *Amadigi di Gaula*, 1715
Words by Giacomo Rossi or Nicola Haym,
after Antoine Houdar de la Motte
Arr. Christina Pluhar

Valer Sabadus, Christina Pluhar, Doron Sherwin, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Leila Schayegh, Veronika Skuplik, Dáša Valentová, Felix Knecht, Josep Maria Martí Duran, Eero Palviainen, Haru Kitamika, Gianluigi Trovesi, Francesco Turrisi, Boris Schmidt, David Mayoral, Sergey Saprichev

Piangerò la sorte mia
from *Giulio Cesare in Egitto*, 1724
Words by Nicola Haym,
after Giacomo Francesco Bussani
Arr. Christina Pluhar

Nuria Rial, Christina Pluhar, Doron Sherwin, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Dáša Valentová, Rodney Prada, Felix Knecht, Josep Maria Martí Duran, Eero Palviainen, Haru Kitamika, Gianluigi Trovesi, Francesco Turrisi, Boris Schmidt, David Mayoral, Sergey Saprichev

Improvisation: Canario
Improvisations based on Girolamo Kapsberger

Christina Pluhar, Doron Sherwin, Judith Steenbrink, Rodney Prada, Felix Knecht, Josep Maria Martí Duran, Haru Kitamika, Gianluigi Trovesi, Francesco Turrisi, Boris Schmidt, David Mayoral, Sergey Saprichev (konnakol)

Verdi prati
from *Alcina*, 1735
Words by Riccardo Broschi,
after Ariosto: *Orlando Furioso*
Arr. Christina Pluhar

Valer Sabadus, Doron Sherwin, Gianluigi Trovesi, Francesco Turrisi, Boris Schmidt, David Mayoral, Sergey Saprichev

Tu del Ciel ministro eletto
from *Il trionfo del Tempo e del Disinganno*, 1707
Words by Benedetto Pamphili
Arr. Christina Pluhar

Nuria Rial, Christina Pluhar, Doron Sherwin, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Dáša Valentová, Rodney Prada, Felix Knecht, Josep Maria Martí Duran, Gianluigi Trovesi, Francesco Turrisi, Boris Schmidt

Mi lusinga il dolce affetto
from *Alcina*, 1735
Words by Riccardo Broschi,
after Ariosto: *Orlando Furioso*

Valer Sabadus, Christina Pluhar, Judith Steenbrink, Catherine Aglibut, Dáša Valentová, Felix Knecht, Josep Maria Martí Duran, Eero Palviainen, Haru Kitamika

Lascia ch'io pianga
from *Rinaldo*, 1711
Improvisations by Josep María Martí Duran
and Francesco Turrisi

Josep Maria Martí Duran, Francesco Turrisi

Ombra mai fu
from *Serse*, 1738
Words after Silvio Stampiglia
Arr. Christina Pluhar

Valer Sabadus, Christina Pluhar, Doron Sherwin, Leila Schayegh, Catherine Aglibut, Dáša Valentová, Rodney Prada, Felix Knecht, Eero Palviainen, Haru Kitamika, Francesco Turrisi, Boris Schmidt

'The world wants to be deceived', goes an old saying. Slightly less pessimistically, one might suggest that it wants at least to be well entertained. And the privileged place where perpetrators and victims, deceivers and deceived, can pursue their common passion for illusion and enchantment with complete impunity and by mutual consent is the theatre. It is precisely in that environment, where nothing is authentic and everything is merely scenery, that the subject of the true nature of human beings and their most intimate emotions is debated. George Frideric Handel was a man of the theatre through and through, aware of the seriousness of play-acting and the truth that lies behind illusion. With the stubbornness that characterised him, Handel the opera composer held firm to his penchant for the fantastic even at a time when the spirit of the age, imagining itself to be enlightened, already looked down scornfully on Baroque stage magic.

Handel's *Alcina* was written in 1735, two years before the collapse of his opera company, and takes the audience to the island of the eponymous enchantress. This distant descendant of Circe turns all the men who fall for her charms – charms which are only simulated by magic – into animals, plants or stones. Ruggiero is under Alcina's spell until his true love Bradamante releases him, and he sings of his awakening in the aria 'Verdi prati': 'Green meadows, delightful woods, you will lose your beauty; your enchanting appearance shall be changed and everything returned to the horror of its former state.' Anyone who has been awakened from a dream of this kind maintains an ambiguous, sceptical relationship with reality, as Ruggiero, now restored to his senses, sings in 'Mi lusinga il dolce affetto': 'My tender feelings enchant me.'

In *Semele* (1744), Handel portrayed a bedazzled young lady who has no wish to awaken, but longs to dream on for ever. The ambitious Semele is keen to become immortal and has been dreaming of her divine lover. Sober wakefulness is positively unwelcome to her: 'O sleep, why dost thou leave me, why thy visionary joys remove?' Jupiter, for his part, is the archetypal seducer: transformation, enchantment and promises are his stock-in-trade. The shape-shifting god, who on occasion makes advances to the objects of his desire disguised as a swan
or bull, relies here on the outward appearance of a young man, on magic and fine words. He conjures up Semele's sister Ino as her companion with a snap of his fingers and in 'Where'er you walk' he literally promises Semele paradise. Those acquainted with mythology know that nothing good is to come of this. When the god finally reveals himself to her in his true form, Semele is destroyed by a bolt of lightning.

Who was this man whose imagination was fired by such subjects, who doggedly clung to his Italian opera until bankruptcy opened his eyes to the changed realities of London's musical life, and who then had to reinvent himself one last time as a composer of pious oratorios? One of the posthumous ironies of Handel reception is the fact that his oratorios, and above all the big, chorus-laden patriotic works, dominated the picture that posterity had of him. Handel the opera composer long remained forgotten, buried beneath the popularity of *Israel in Egypt*, *Judas Maccabaeus* and above all *Messiah*. In the second half of the nineteenth century, choirs

thousands strong performed his oratorios at the Crystal Palace before audiences of tens of thousands of people. Handel was posthumously promoted to the rank of state composer of Victorian England; the British loved him religiously, monumentally – and at half speed. Aesthetes like George Bernard Shaw mocked the Handel cult, but it was not until the 1950s that the musicologist Winton Dean set the picture straight once and for all: 'No great composer has been more misrepresented by posterity than Handel... this prince of public entertainers, a pantheist and hedonist who loved to depict the sensual pleasures... was by a singular irony transformed into a marble monument of respectability, a moral lawgiver clad in a massive wig with his finger pointing at the heavens.'[1] Hence one can understand many of the subsequent achievements of Handel reception – the rediscovery of the operas, the changes in performance practice – as 'loosening exercises', which have helped to free the flexible 'pantheist and hedonist' from the marble rigidity of cult worship.

But even his most pious admirers have always reproached Handel the musician with one thing: his pronounced tendency to reuse his own music and that of his colleagues. The literature on Handel's 'borrowings', as English scholars politely term them, fills yards of shelf space. A work such as *Israel in Egypt*, for example, was predominantly the product of recycling of his own material and retouched pirate copies of other people's. One of the oratorio's highlights is the impressive depiction of the plague of insects by means of which God seeks to make the Egyptians see reason ('He spake the word'). Handel took the music over wholesale from a cantata by his colleague Alessandro Stradella; only where the text refers to 'flies' did he add something to the composition, a buzzing effect on the strings. That, however, is precisely the ingredient that gives this number its particular appeal. In other cases, he made use of only a few borrowed bars until his imagination was triggered and he went his own way. Then the music of other composers served him merely as a point of departure.

If these 'thefts' are judged not morally but functionally they show us how Handel's creativity worked. He had learned his craft, like all his contemporaries, by copying out acknowledged masterpieces. His posthumous estate included a book of manuscript music from the year 1698 containing works by Krieger, Kerll and Froberger. Handel's imagination took as its starting point some pre-existing element, be it a text, a dramatic situation or a piece of music by himself or by someone else. Just as the 'caro Sassone' (dear Saxon) had made Italian music his own when he came to Italy, and done the same with the English style when he moved from Hanover to London, throughout his life he copied and excerpted music, contemporary and historical, folk melodies and art music, transforming it and incorporating it in his works wherever he could use it. Like a sculptor who 'reads' his stone and sees the figure hidden within, Handel had an infallible sense of the potential of his raw material. 'Who would ever think that in these few notes lay hidden, like a short gold filament, a thread that may be drawn out a hundred times as long?', his colleague Mattheson wrote admiringly of a fugue by Handel, thus succinctly encapsulating his operating principle. Like the stories of Greek mythology, that world with which Handel was so familiar, many of his pieces do not exist solely as a self-contained unit but rather as a sequence of variants and developments that revolve around a motivic core. Much of his output is 'work in progress'. It rests on the same principle that

Ovid chose as a title for his poetic synthesis of the mythological worldview: that of metamorphosis.

The aria 'Lascia ch'io pianga' is a prime example of Handel's use of his own musical material in extended recycling chains. The melody appears as a sarabande in his first opera *Almira* of 1705; it then recurs in the oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* in 1707; and in 1711 he used it in the first Italian opera he composed for London, *Rinaldo*. Theatrical magic is not lacking in this opera either. Rinaldo's 'Cara sposa' occurs after the enchantress Armida has kidnapped his beloved Almirena. The two women disappear in a cloud filled with fire-breathing monsters, and in their place appear two Furies who plague the poor knight. Almirena is confined in Armida's enchanted castle and there sings her lament 'Lascia ch'io pianga'.

The history of 'Ombra mai fu', the Persian king Xerxes' entrance aria from Handel's 1738 opera *Serse*, takes us back to the early days of the genre. The piece later became known as 'Handel's Largo', a striking example of how his music was interpreted with greater pathos and more slowly than the composer had conceived it: in Handel's score the tempo marking is a not so slow 'Larghetto'. Handel drew on the music of Giovanni Battista Bononcini, who had already composed a version of the story in 1694. Bononcini, for his part, probably had access to the first setting of the Xerxes libretto, made forty years earlier by the great master of Venetian opera, Francesco Cavalli. Thus the history of the subject and its settings constitutes a history of variants.

The 'loosening exercises' that can help us revise the image of Handel's marble monument also include an insight into the fundamental role played by improvisation in his working methods. We know from an account by his librettist Thomas Morell that Handel no sooner had a finished text in his hands than he sat down at the harpsichord and sought – and found – ideas by improvising. From the early years in Italy to the period of the oratorios, when he used to extemporise the solo parts of the organ concertos he inserted in his performances, his fame as an improviser was a constant in Handel's musical life. The technical basis for the music of this era was the conception of figured basses. The ability to realise a musical texture impromptu from such a bass and the harmonies the composer had intended to go with it, which were indicated only by numerals, was among the elementary skills of a harpsichordist and organist. In Handel's case it determined his whole compositional method. Thus, in his scores, he initially composed only a skeleton texture consisting of the melodic line and the bass. Only later did he fill in the middle voices and countermelodies, and indeed the sometimes very sophisticated instrumentation, in the place that remained vacant between the framing voices. If necessary, such a model could easily be adapted and transformed; and when one considers that Handel expected singers and instrumentalists to decorate their parts with multiple embellishments, it becomes clear that his music was no more set in stone than he was.

The improvisation after Kapsberger and the concerto movement by Vivaldi included here show the fundamental importance of developing music over a bass for the music of this era, whether it is improvised or composed – if one really wants to make so sharp a distinction between the two modes. Both pieces are founded on a constantly repeated bass figure. The *Canario* thus follows a standard concept for all dance music of its period. Vivaldi further refined this model and developed a complete concerto movement over a continuously repeated descending chromatic bass.

This technique forms an ideal point of departure for jazz musicians of our time.

On the question of how to characterise Handel's genius, Winton Dean found no conclusive answer, but he did come up with an apt mythological image. He compared Handel to the prophetically gifted sea-god Proteus, who eluded all those who sought answers and certainties from him by constantly changing his shape. Proteus would not be manoeuvred into straightforward statements. Christina Pluhar and the musicians of L'Arpeggiata therefore approach Handel on two fronts. They remain true to the letter of his music by preserving the originals, embedded in introductions and postludes; and they remain true to the spirit of his creativity by dressing Handel's music in a new instrumental garb, prolonging and rethinking it.

Ilja Stephan

1. The New Grove Dictionary of Music & Musicians, Vol.8, p.112
Macmillan, 1980

« Le monde veut être trompé », dit un vieil adage. On pourrait ajouter, pour en atténuer le pessimisme, qu'il veut au moins être bien diverti. Et s'il est un lieu privilégié où trompeurs et trompés, victimes et criminels peuvent se livrer, en parfait accord et en toute impunité, à leur passion commune pour l'illusion et l'enchantement, c'est bien le théâtre. Et c'est précisément en cet endroit, où l'on ne trouve rien d'original et où tout n'est que décor, que l'on traite les questions de la vraie nature de l'homme et de ses émotions les plus intimes. Georg Friedrich Haendel fut un homme de théâtre de la tête aux pieds, un homme qui savait que le jeu est une activité sérieuse et que l'on peut trouver la vérité dans l'illusion. Avec l'entêtement qui lui était propre, le compositeur d'opéras qu'il était resta fidèle à sa prédilection pour le merveilleux, alors même que l'esprit du temps, se réclamant de la philosophie des Lumières, considérait déjà de haut, avec raillerie, les féeries scéniques baroques.

L'opéra *Alcina*, qu'Haendel compose en 1735, deux ans avant la faillite de son entreprise d'opéra, entraîne le public sur l'île de la magicienne Alcina. Cette lointaine descendante de Circé transformait tous les hommes qui avaient succombé à ses charmes, simulés par magie, en animaux, en plantes ou en pierres. Ruggiero s'était ainsi retrouvé ensorcelé par la magicienne jusqu'à ce que sa véritable bien-aimée ne le libère – un réveil qu'il chante dans son aria « Verdi prati » : « Vertes prairies, forêts amènes, vous perdrez la beauté. Et, une fois le bel objet transformé, tout en vous retournera à l'horreur de votre première apparence ». Quiconque s'est réveillé après avoir rêvé de cette façon conserve un rapport ambigu et sceptique avec la réalité, comme le chante Ruggiero, revenu à la raison, dans « Mi lusinga il dolce affetto » : « Un doux sentiment me vient flatter sous l'aspect de ma bien-aimée. Mais qui sait ? Il me faut redouter de me tromper encore en aimant ».

En 1744, dans *Semele*, Haendel fait le portrait d'une aveuglée qui ne veut pas se réveiller, préférant continuer à rêver pour toujours. La jeune femme ambitieuse, qui voudrait tant devenir immortelle, rêvait de son amant divin. La vérité prosaïque ne la satisfaisant nullement, elle chante : « Ô sommeil, pourquoi me quittes-tu, pourquoi me retirer tes joies visionnaires ? ». Jupiter est quant à lui le séducteur-type aux multiples astuces – métamorphoses, enchantements et promesses. Le dieu protéiforme, qui aborde à l'occasion les objets de ses désirs sous les traits d'un cygne ou d'un taureau, compte pour séduire Sémélé sur l'apparence d'un jeune homme, sur la magie et les belles paroles. Par un tour spécial de prestidigitation, il fait venir Ino, la sœur de Sémélé, comme dame de compagnie et promet littéralement le paradis à Sémélé dans son air « Where'er you walk ». Ceux qui sont versés en mythologie savent qu'il n'en fut rien. Un éclair mortel aura raison d'elle au moment où le dieu se manifestera enfin à ses yeux sous sa véritable apparence.

Quel homme était-ce donc dont l'imagination s'enflammait pour de pareils sujets et qui resta attaché aux opéras italiens aussi longtemps que la faillite ne lui eut pas ouvert les yeux sur le changement des réalités de la vie musicale londonienne, et qui dut alors se réinventer une dernière fois dans sa vie, cette fois-ci comme compositeur de pieux oratorios ? L'ironie de l'histoire a voulu que ce soient précisément les oratorios de

Haendel, et notamment ses grandes œuvres patriotiques, aux parties de chœurs massives, qui ont dominé l'image que la postérité s'est faite de lui. *Israël en Égypte*, *Judas Maccabée* et surtout le *Messie* firent longtemps oublier le compositeur d'opéras. À la fin du XIX^e^ siècle, ses oratorios étaient exécutés dans le Crystal Palace de Londres avec des chœurs de quatre mille chanteurs, devant un public de plusieurs dizaines de milliers de personnes. Haendel était devenu à titre posthume le compositeur officiel de l'Angleterre victorienne ; on l'aimait pieux, monumental – et joué deux fois moins vite. De fins esprits comme George Bernard Shaw s'étaient déjà moqués de ce véritable culte, mais il fallut attendre les années 1950 pour qu'un spécialiste de Haendel, Winton Dean, rétablisse durablement l'image du musicien : « Aucun grand compositeur n'a autant été déformé par la postérité que Haendel […] ce prince des artistes de divertissement public, panthéiste et hédoniste, qui se plaisait à représenter des plaisirs sensuels, […] fut transformé par une ironie singulière en un monument marmoréen de respectabilité, en un législateur moral coiffé d'une imposante perruque, son doigt pointé vers le ciel ». Bien des choses qui se sont produites depuis lors dans la réception de Haendel – la redécouverte de ses opéras, les transformations dans la pratique d'exécution de ses œuvres – peuvent être comprises comme des « exercices d'assouplissement » contribuant à libérer le musicien protéiforme, « panthéiste et hédoniste », de la rigidité marmoréenne d'un objet de culte.

Une chose a néanmoins toujours irrité même les admirateurs les plus fidèles de Haendel : sa tendance très marquée à réutiliser sa propre musique et celle de ses collègues. Les études sur les « borrowings » de Haendel, sur ses « emprunts », comme les appellent poliment les spécialistes anglais, bien qu'il n'ait jamais rien restitué, remplissent des rayonnages entiers de bibliothèques. Une œuvre comme *Israël en Égypte* est constituée en majeure partie de matériaux personnels recyclés et de piratage maquillé. Un des sommets absolus de cet oratorio est la description impressionnante des plaies d'Égypte par lesquelles Dieu veut ramener Pharaon à la raison en envoyant des insectes dans tout le pays (« He spake the word »). Haendel a intégralement repris la musique de ce chœur d'une cantate de son collègue Alessandro Stradella ; le passage où le texte parle de « mouches » est le seul pour lequel il a composé exprès quelques bourdonnements aux cordes – mais c'est précisément cet ingrédient qui donne au morceau son attrait particulier. Dans d'autres cas, Haendel n'a repris que quelques mesures, suffisantes pour que son imagination prenne son essor, lui permettant de poursuivre sur sa propre voie. La musique d'autres compositions lui servait alors simplement d'incipit.

Si l'on n'évalue pas ces « vols » en termes de morale, mais dans une perspective fonctionnelle, ils révèlent comment travaillait la créativité de Haendel. Comme tous ses contemporains, il avait appris son métier en recopiant des chefs-d'œuvre reconnus. On a trouvé dans ses papiers un carnet d'études de 1698 dans lequel il avait copié des œuvres de Krieger, Kerll et Froberger, et d'autres encore. L'imagination de Haendel prenait son envol à partir de quelque chose de donné – qu'il s'agît d'un texte, d'une situation dramatique ou d'un morceau de musique, de lui ou d'un autre. Le « caro Sassone » (le « cher Saxon », ainsi qu'on l'appelait en Italie), qui s'était approprié la musique italienne lors de son séjour dans la péninsule et la musique anglaise quand il déménagea de Hanovre à Londres, fit sa vie durant des copies d'œuvres musicales, entières ou en extraits, contemporaines ou du passé, de mélodies populaires

ou de musique savante, afin de les transformer et de les intégrer dans ses œuvres partout où il pouvait en faire usage. Comme un sculpteur qui « lit » son bloc de pierre et voit la figure encore cachée en lui, Haendel avait un sens infaillible pour deviner le potentiel de son matériau de départ. « Qui aurait jamais songé que dans ces quelques notes était caché un fil, comme un court filament d'or, que l'on peut étirer plus de cent fois ? », écrivait avec admiration son collègue Mattheson à propos d'une fugue de Haendel, formulant ainsi de manière précise son principe de travail. Comme les histoires de la mythologie grecque, dont Haendel était si familier, nombre de ses œuvres n'existaient pas (seulement) sous forme d'unités closes sur elles-mêmes, mais aussi comme séquences de variantes et de prolongements s'enroulant autour d'un noyau thématique. Beaucoup d'entre elles sont des « works in progress » reposant sur ce principe qu'Ovide avait pris comme titre pour sa grande synthèse poétique de la vision du monde mythologique : les métamorphoses.

L'aria « Lascia ch'io pianga » offre un exemple paradigmatique des longues chaînes de réemplois que fait Haendel de son propre matériau musical. La mélodie apparaît pour la première fois en 1705 comme Sarabande dans son opéra *Almira* ; on la rencontre pour la deuxième fois en 1707, dans l'oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* ; et il l'emploie de nouveau en 1711 dans le premier opéra italien qu'il compose pour Londres, *Rinaldo*. Cet opéra abonde aussi en féerie théâtrale. Rinaldo chante son air « Cara sposa » après que la magicienne Armida a enlevé sa bien-aimée Almirena. Les deux femmes disparaissent dans un nuage peuplé de monstres crachant du feu, et à leur place apparaissent deux Furies qui mettent à rude épreuve le pauvre chevalier. Enfermée dans le château enchanté d'Armida, Almirena chante alors sa plainte, « Lascia ch'io pianga ».

L'histoire des versions de l'aria « Ombra mai fu », tirée de l'opéra *Serse*, composé en 1738, remonte quant à elle aux premiers temps de l'histoire du genre. Ce morceau allait devenir célèbre sous le nom de « Largo de Haendel » – parfait exemple de la façon dont sa musique fut interprétée de manière plus lente et plus pathétique que le compositeur ne l'avait conçue. L'indication de tempo que donne Haendel est *Larghetto*, ce qui est moins lent qu'un *Largo*. Pour cet air d'entrée de Xerxès, le roi des Perses, le compositeur s'est servi de la musique de Giovanni Battista Bononcini, qui avait déjà mis en musique une version du même sujet en 1694. En la composant, Bononcini devait pour sa part avoir eu sous les yeux la première version musicale de ce livret de l'histoire de Xerxès, de quelque quarante ans plus ancienne, celle du grand maître de l'opéra vénitien, Francesco Cavalli. Ainsi l'histoire de ce sujet et de ses versions musicales se présente-t-elle comme une histoire de variations.

Comprendre le rôle fondamental que jouait l'improvisation dans la façon de travailler de Haendel fait partie de ces « exercices d'assouplissement » qui aident à réviser son image de monument marmoréen. D'après un récit du librettiste Thomas Morell, à peine Haendel avait-il reçu un texte achevé qu'il s'asseyait au clavecin et cherchait – et trouvait – des idées en improvisant. Durant toute son existence de musicien, depuis ses jeunes années jusqu'à l'époque des oratorios, où il avait coutume d'improviser les parties solistes dans les concertos pour orgues insérés dans les exécutions, Haendel a constamment joui d'une réputation d'improvisateur. La base de la technique musicale de cette époque consistait à savoir penser à partir d'une basse chiffrée. La capacité à exécuter un mouvement musical en l'improvisant sur une basse de ce genre et sur

les harmonies indiquées seulement par des chiffres faisait partie des techniques élémentaires que devait maîtriser un claveciniste ou un organiste. Chez Haendel, elle influença toute sa manière de composer. Dans un premier temps, il ne notait dans ses partitions que l'ossature de la pièce, comprenant la voix supérieure et la basse. Il ne remplissait qu'après coup les voix du milieu et le contre-chant, voire l'instrumentation, parfois très raffinée, dans l'emplacement resté libre entre les voix de l'ossature. Un tel modèle pouvait être au besoin adapté et transformé. Si l'on se souvient en outre qu'Haendel s'attendait à ce que chanteurs et instrumentistes ajoutent à leurs parties de nombreuses ornementations, il est clair que même sa musique était loin d'être intégralement sculptée dans le marbre.

L'importance fondamentale qu'avait alors le développement de la musique à partir d'une basse, que ce soit lors d'une improvisation ou bien en composant une pièce – si l'on veut à tout prix maintenir cette distinction de manière aussi tranchée – est très perceptible dans l'improvisation d'après Kapsberger et le mouvement de concerto de Vivaldi enregistrés sur ce disque. Tous deux reposent sur une figure de basse constamment répétée. Le « Canario » suit la recette standard de toute musique de danse de l'époque. Vivaldi continua d'en perfectionner le modèle et développa un mouvement entier de concerto sur une basse chromatique descendante se répétant sans cesse. C'est là un point de départ idéal pour des musiciens de jazz de notre temps.

Se demandant comment caractériser le génie de Haendel, Winton Dean lui-même, spécialiste du compositeur, ne put trouver de réponse satisfaisante, mais il recourut à une image mythologique pertinente : il compara Haendel à Protée. Ce dieu marin qui possédait le don de prophétie échappait à tous ceux qui voulaient obtenir de lui des réponses et des certitudes en changeant constamment d'apparence. Il était impossible de le contraindre à prendre clairement position. Christina Pluhar et les musiciens de L'Arpeggiata abordent ainsi Haendel par deux côtés. Ils sont fidèles à la lettre de sa musique lorsque, dans les introductions et les conclusions de ses pièces, ils s'en tiennent aux originaux ; et ils sont fidèles à son esprit créatif lorsqu'ils revêtent la musique de Haendel d'une instrumentation nouvelle et qu'ils lui donnent des prolongements et des développements imprévus.

Ilja Stephan

‚Die Welt will betrogen sein', lautet eine alte Spruchweisheit. Etwas weniger pessimistisch könnte man ergänzen, sie wolle zumindest gut unterhalten werden. Und der privilegierte Ort, an dem Täter und Opfer, Betrüger und Betrogene, völlig straffrei und im besten Einvernehmen ihrer gemeinsamen Leidenschaft für Illusion und Verzauberung nachgehen können, ist das Theater. Ausgerechnet dort, wo nichts Original und alles nur Kulisse ist, wird die Frage nach der wahren Natur des Menschen und seinen intimsten Regungen verhandelt. Georg Friedrich Händel war mit Leib und Seele ein Mann des Theaters, also einer, der um den Ernst des Spiels und die Wahrheit in der Täuschung wusste. Mit der ihm eigenen Hartnäckigkeit hielt der Opernkomponist Händel an seiner Vorliebe für das Fantastische fest, selbst zu einer Zeit, als ein sich aufgeklärt wähnender Zeitgeist bereits spöttisch auf barocken Bühnenzauber herabblickte.

Händels *Alcina*, die 1735 zwei Jahre vor dem Konkurs seines Opernunternehmens entstand, entführt das Publikum auf die Insel der Zauberin Alcina. Diese späte Nachfahrin der Circe verwandelt alle Männer, die ihren mittels Magie nur vorgetäuschten Reizen verfallen, in Tiere, Pflanzen oder Steine. Ruggiero, der unter Alcinas Bann stand, bis seine wahre Geliebte ihn daraus erlöste, besingt dieses Erwachen in seiner Arie ‚Verdi prati': ‚Ihr grünen Auen, ihr lieblichen Wälder, ihr werdet eure Schönheit verlieren, und wenn alle zauberhaften Dinge verwandelt sind, werden sie ihren alten, schrecklichen Anblick wieder annehmen.' Wer einmal so träumte und daraus geweckt wurde, behält ein zwiespältiges, skeptisches Verhältnis zur Wirklichkeit, wie es der zur Besinnung gekommene Ruggiero in ‚Mi lusinga il dolce affetto' beschreibt: ‚Meine zärtlichen Gefühle zaubern mir das Bild meiner Liebsten herbei. Wer weiß? Ich sollte mich nicht aus lauter Liebe täuschen lassen.' Eine Verblendete, die gar nicht erwachen will, sondern ewig weiterträumen, portraitierte Händel 1744 in seiner *Semele*. Die ambitionierte junge Dame, die gerne unsterblich würde, träumte von ihrem göttlichen Liebhaber. Nüchterne Wachheit ist ihr absolut nicht willkommen; so singt sie: ‚O sleep, why dost thou leave me, why thy visionary joys remove?' (O Schlaf, warum verlässt du mich, nimmst mir die Freuden der Träume?). Jupiter wiederum ist der archetypische Verführer: Verwandlung, Verzauberung und Versprechen sind seine Masche. Der wandlungsfähige Gott, der sich den Objekten seiner Begierde auch als Schwan oder Stier nähert, setzt bei Semele auf die Erscheinungsform als junger Mann, auf Magie und schöne Worte. Per Expresszauber schafft er ihre Schwester Ino als Gesellschafterin herbei und verspricht Semele in ‚Where'er you walk' buchstäblich das Paradies. Kenner der mythischen Materie wissen, daraus wurde nichts. Als der Gott sich ihr schließlich in seiner wahren Gestalt offenbart, trifft Semele der tödliche Blitz.

Was war das für ein Mann, dessen Fantasie sich an solchen Sujets entzündete und der verbissen an seiner italienischen Oper festhielt, so lange, bis ihm der Konkurs die Augen für die gewandelten Realitäten des Londoner Musiklebens öffnete und er sich ein letztes Mal in seinem Leben neu erfinden musste, dieses Mal als Komponist frommer Oratorien? Zu den Treppenwitzen der Händel-Rezeption zählt, dass ausgerechnet seine

Oratorien, und hier vor allem die großen, chorlastigen und patriotischen Werke, das Bild beherrschten, das die Nachwelt sich von diesem Komponisten machte. Über *Israel in Egypt*, *Judas Maccabaeus* und vor allem den *Messiah* geriet der Opernkomponist Händel lange Zeit in Vergessenheit. Ende des 19. Jahrhunderts wurden seine Oratorien im Londoner Crystal Palace von 4000 Sänger starken Chören und vor einem Publikum von mehreren zehntausend Menschen aufgeführt. Händel war posthum zum Staatskomponisten des viktorianischen England avanciert; man liebte ihn fromm, monumental – und im halben Tempo. Feingeister wie George Bernard Shaw spotteten schon früher über diesen Händel-Kult, doch erst der Händel-Forscher Winton Dean rückte in den 1950ern das Bild nachhaltig gerade: ‚Kein großer Komponist ist von der Nachwelt mehr entstellt worden als Händel – dieser Fürst öffentlicher Unterhaltungsmusikveranstaltungen, ein Pantheist und Hedonist, der gern sinnliche Genüsse schilderte, wurde durch eine einzigartige Ironie in ein Marmordenkmal der Respektabilität verwandelt, in einen moralischen Gesetzgeber, der eine gewaltige Perücke trägt und mit ausgestrecktem Finger in den Himmel weist.‘ So kann man vieles, was sich seither in der Händel-Rezeption tat, die Wiederentdeckung der Opern, die gewandelte Aufführungspraxis seiner Werke, gut als ‚Lockerungsübungen‘ verstehen, die dazu beitrugen, den wandlungsfähigen ‚Pantheisten und Hedonisten‘ aus der Marmorstarre kultischer Verehrung zu befreien.

Eines aber ist dem Musiker Händel auch von den frommsten seiner Verehrer stets verübelt worden, sein ausgeprägter Hang, die eigene Musik, und die von Kollegen, wiederzuverwerten. Die Literatur über Händels ‚borrowings‘ (Anleihen), wie die englische Forschung dies höflich nennt, obwohl er nie etwas zurückgab, füllt Regalmeter. Ein Werk wie *Israel in Egypt* etwa bestritt Händel überwiegend aus dem Recycling eigenen Materials und nachretuschierten Raubkopien. Zu den absoluten Hitnummern dieses Oratoriums zählt die eindringliche Schilderung der Insektenplage, mit der Gott die Ägypter zur Raison bringen will (‚He spake the word‘). Die Musik dazu übernahm Händel komplett aus einer Kantate des Kollegen Alessandro Stradella; nur wo im Text von ‚flies‘ (Fliegen) die Rede ist, komponierte er etwas Streichergesumme hinzu. Das allerdings ist genau die Zutat, die dieser Nummer ihren besonderen Reiz verleiht. In anderen Fällen waren es nur wenige Takte, die Händel übernahm, bis seine Fantasie in Fahrt gekommen war, und er eigene Wege ging. Dann diente ihm die Musik anderer Komponisten lediglich als Incipit.

Beurteilt man diese ‚Diebstähle‘ nicht moralisch, sondern funktional, so zeigt sich an ihnen wie Händels Kreativität funktionierte. Gelernt hatte er sein Handwerk, wie alle seine Zeitgenossen auch, durch das Kopieren anerkannter Meisterwerke. Ein Studienbuch aus dem Jahr 1698, in das er u.a. Werke von Krieger, Kerll und Froberger abschrieb, fand sich in seinem Nachlass. Händels Fantasie nahm ihren Ausgangspunkt von etwas Vorgegebenem. Sei es ein Text, eine dramatische Situation oder ein eigenes oder fremdes Stück Musik. So wie der ‚caro Sassone‘ (liebe Sachse) sich die italienische Musik zu eigen gemacht hatte, als er nach Italien kam, und die englische, als er von Hannover nach London umzog, so machte er sich zeitlebens kopierend und exzerpierend Musik, zeitgenössische und historische, Volksliedmelodien und Kunstmusik, zu eigen, transformierte sie und baute sie, wo immer er sie verwenden konnte, in seine Werke ein. Wie ein Bildhauer, der seinen Stein ‚liest‘ und die Figur sieht, die in ihm

verborgen steckt, hatte Händel dabei einen untrüglichen Sinn für das Potenzial seines Ausgangsmaterials. ‚Wer sollte wohl dencken, dass in diesen wenigen Noten, als einem kurtzen Gold-Draht, ein Faden verborgen wäre, der sich hundertmahl so lang ziehen lässt?', schrieb der Kollege Mattheson anerkennend über eine Fuge von Händel und brachte damit dessen Arbeitsprinzip auf den Punkt. Wie die Geschichten der griechischen Mythologie, in deren Welt Händel sich so vertraut bewegte, existieren viele seiner Stücke nicht (nur) als abgeschlossene Einheit, sondern als Sequenz von Varianten und Fortspinnungen, die sich um einen motivischen Kern ranken. Vieles ist ‚work in progress'. Es beruht auf eben jenem Prinzip, das Ovid als Titel für seine dichterische Zusammenfassung der mythischen Weltsicht wählte: Metamorphosen.

Ein Paradebeispiel für Händels verlängerte Verwertungsketten des eigenen musikalischen Materials ist die Arie ‚Lascia ch'io pianga'. Als Sarabande erscheint die Melodie erstmals in seiner Oper *Almira* von 1705; das zweite Mal tritt sie 1707 im Oratorium *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* auf; und 1711 verwendete er sie dann in der ersten italienischen Oper, die er für London komponierte: *Rinaldo*. An Theaterzauber mangelte es auch in dieser Oper nicht. Seine Arie ‚Cara sposa' singt Rinaldo nachdem die Zauberin Armida ihm seine Geliebte Almirena entführt hat. Die beiden Frauen verschwinden in einer Wolke voller feuerspeiender Ungeheuer, und an ihrer statt erscheinen zwei Furien, die dem armen Ritter übel zusetzen. Eingesperrt in Armidas Zauberschloss singt Almirena dann ihren Klagegesang ‚Lascia ch'io pianga'. Weit in die Frühzeit der Gattung Oper reicht die Versionsgeschichte der Arie ‚Ombra mai fu' aus Händels Oper *Serse* von 1738 zurück. Bekannt geworden ist das Stück später als ‚Händels Largo' – ein schlagendes Beispiel dafür, wie seine Musik pathetischer und langsamer interpretiert wurde, als der Komponist sie gedacht hatte. Bei Händel steht ein nicht ganz so langsames ‚Larghetto'. Für diese Auftrittsarie des Perserkönigs Xerxes bediente der Komponist sich bei der Musik von Giovanni Battista Bononcini, der bereits 1694 eine Version des Stoffes vertont hatte. Bononcini wiederum wird bei seiner Vertonung wohl die vierzig Jahre ältere, erste Vertonung des Xerxes-Librettos vom Großmeister der venezianischen Oper, Francesco Cavalli, vor Augen gehabt haben. So stellt sich die Geschichte des Sujets und seiner Vertonungen als eine Geschichte von Varianten dar.

Zu den ‚Lockerungsübungen', die dabei helfen, das Bild vom Marmordenkmal Händel zu revidieren, gehört auch die Einsicht in die grundlegende Rolle, die der Improvisation in seiner Arbeitsweise zukam. Aus einem Bericht seines Librettisten Thomas Morell wissen wir, dass Händel sich, kaum dass er einen fertigen Text in Händen hatte, ans Cembalo setzte und improvisierend suchte und fand. Von den frühen Jahren in Italien bis zu der Zeit der Oratorien, wo er die Solo-Parts bei den in die Aufführungen eingeschobenen Orgelkonzerten zu extemporieren pflegte, war sein Ruf als Improvisator eine Konstante in Händels Musikerdasein. Technische Grundlage für die Musik dieser Epoche war das Denken in bezifferten Generalbässen. Über einem solchen Bass und den dabei mitgedachten, nur durch Ziffern angedeuteten Harmonien aus dem Stegreif einen musikalischen Satz ausführen zu können, zählte zum elementaren Handwerkszeug eines Cembalisten und Organisten. Bei Händel prägte dies seine ganze Kompositionsweise. So schrieb er in seinen Partituren zunächst nur einen Gerüstsatz aus Oberstimme und Bass aus. Die Mittel- und Gegenstimme und selbst die zum Teil recht

ausgefeilte Instrumentation wurden in einem zweiten Schritt nachträglich in den Platz eingefüllt, der zwischen den Gerüststimmen frei geblieben war. Bei Bedarf war ein solches Modell sehr anpassungs- und wandlungsfähig; bedenkt man darüber hinaus, dass Händel damit rechnete, dass Sänger und Instrumentalisten ihre Parts vielfach mit Verzierungen ausschmücken würden, wird klar, dass auch in seiner Musik eben nicht alles in Stein gehauen war.

Wie grundlegend das Entwickeln von Musik über einem Bass für die Musik dieser Epoche ist, sei es nun improvisierend oder komponierend – wenn man diese Trennung überhaupt so scharf beibehalten möchte –, zeigen die Improvisation nach Kapsberger und der Konzertsatz von Vivaldi auf diesem Album. Beide beruhen auf einer stetig sich wiederholenden Bassfigur. Der ‚Canario' folgt somit einem Standardrezept aller Tanzmusik jener Zeit. Vivaldi feilte dieses Modell weiter aus und entwickelte einen kompletten Konzertsatz über einem sich stetig wiederholenden chromatisch fallenden Bass. Für Jazzer unserer Zeit ein idealer Anknüpfungspunkt.

Auf die Frage, wie man Händels Genius charakterisieren könne, fand auch der Händel-Forscher Winton Dean keine abschließende Antwort, dafür aber ein treffendes, mythologisches Bild: Er verglich ihn mit dem prophetische begabten Meeresgott Proteus. Der entzog sich allen, die bei ihm Antworten und Gewissheiten suchten, durch den beständigen Wechsel seiner Gestalt. Für einfache Festlegungen war Proteus nicht zu haben. Christina Pluhar und die Musiker von L'Arpeggiata näheren sich Händel nun also von zwei Seiten. Sie bleiben den Buchstaben seiner Musik treu, wo sie eingebettet in Intros und Nachspiele die Originale bewahren; und sie bleiben dem Geist seiner Kreativität treu, wo sie Händels Musik in ein neues instrumentales Gewand kleiden, sie fortspinnen und weiterdenken.

Ilja Stephan, 2017

2

Venti, turbini

Rinaldo
Venti, turbini, prestate
le vostre ali a questo piè!
Cieli, numi, il braccio armate
contro chi pena mi diè!

Tempests, whirlwinds, lend
your swiftness to my feet.
Heavens, gods, strengthen my arm
against those who have robbed me of my love.

Vents, tourbillons, prêtez
vos ailes à ce pied !
Ciels, divinités, armez le bras
contre qui provoque ma peine.

Winde, Stürme, gebt
meinen Füßen eure Flügel.
Himmel, Götter, rüstet meinen Arm
gegen jene, die mir Leid zufügen.

3

O sleep, why dost thou leave me

Semele
O sleep, why dost thou leave me,
why thy visionary joys remove?
O sleep, again deceive me,
to my arms restore my wand'ring love!

Ô sommeil, pourquoi me quittes-tu,
pourquoi me retirer tes joies visionnaires ?
Ô sommeil, abuse-moi encore,
dans mes bras ramène mon amour vagabond !

O Schlaf, warum verlässt du mich,
nimmst mir die Freuden der Träume?
O Schlaf, täusche mich wieder,
bringe den unsteten Geliebten
in meine Arme zurück!

5

Cara sposa

Rinaldo
Cara sposa, amante cara, dove sei?
Deh! ritorna a' pianti miei!
Del vostr'Erebo sull'ara,
colla face dello sdegno
io vi sfido, o spirti rei.

My love, my dear wife, where art thou?
Ah, come back to me as I weep!
On the altar of your underworld,
with my blazing scorn
I defy you, o evil spirits.

Chère épouse, chère amante, où es-tu ?
Ah ! reviens à mes pleurs !
Sur l'autel de votre Érèbe
par la flamme de mon mépris
je vous défie, ô esprits du mal.

Teure Gattin, Geliebte, wo bist du?
Ach! Kehr zurück zu meinen Tränen!
In eurer Hölle trotze ich euch
mit der Wut meiner Verachtung,
ihr bösen Geister.

6

Where'er you walk

Jupiter
Where'er you walk,
cool gales shall fan the glade;
trees, where you sit,
shall crowd into a shade.
Where'er you tread,
the blushing flow'rs shall rise,
and all things flourish
where'er you turn your eyes.

Où que tu ailles,
une fraîche brise soufflera sur la clairière ;
les arbres, où tu t'assieds,
s'uniront pour t'offrir leur ombre.
Quelque allée que tu foules,
des fleurs éclatantes surgiront,
et toutes choses fleuriront
où que tu tournes tes yeux.

Wo du auch gehst,
soll Kühle die Lichtung durchwehen;
Bäume sollen, wo du rastest,
dir Schatten spenden.
Wo dein Fuß den Boden berührt,
sollen Blumen erstehen,
alles soll erblühen,
wohin du deine Augen wendest.

8

Pena tiranna

Dardano
Pena tiranna io sento al core,
né spero mai trovar pietà;
amor m'affanna, e il mio dolore
in tanti guai pace non ha.

A violent grief afflicts my heart,
nor do I ever hope to find relief.
Love torments me, and amidst such troubles
my wretchedness can find no peace.

Une peine tyrannique je ressens au cœur,
tant que je n'espère jamais trouver de pitié ;
l'amour me tourmente, et ma douleur
par tant de soucis ne connaît la paix.

Grausamen Schmerz fühle ich im Herzen
und erhoffe mir nicht, Mitleid zu finden.
Die Liebe bereitet mir Kummer,
und mein Schmerz findet
in so viel Ungemach keinen Frieden.

9

Piangerò la sorte mia

Cleopatra
Piangerò la sorte mia,
sì crudele e tanto ria,
finché vita in petto avrò.

I shall bewail my cruel
and unjust fate
while I yet live.

Je pleurerai mon destin
si cruel et si contraire
tant qu'en ce sein la vie sera.

Ich werde mein Schicksal beklagen,
das so grausam und unbarmherzig ist,
solange ich noch Leben in meiner Brust fühle.

11

Verdi prati

Ruggiero
Verdi prati, selve amene,
perderete la beltà.

Green meadows, delightful woods,
you will lose your beauty.

Vertes prairies, forêts amènes,
vous perdrez la beauté.

Ihr grünen Auen, ihr lieblichen Wälder,
ihr werdet eure Schönheit verlieren.

12

Tu del Ciel ministro eletto

Bellezza
Tu del Ciel ministro eletto
non vedrai più nel mio petto
voglia infida, o vano ardor.
E se vissi ingrata a Dio,
tu custode del cor mio
a lui porta il nuovo cor.

You, Heaven's chosen minister,
shall see no further faithless wish
nor vain desire in my heart.
And though I lived unmindful of God,
may you, as my heart's guardian,
bring to him a heart made new.

Toi, du ciel le ministre choisi,
tu ne verras plus dans mon cœur
d'envie perfide ou de vaine ardeur.
Et si j'ai vécu ingrate envers Dieu,
à toi le gardien de mon cœur
de lui porter mon nouveau cœur.

Du, erhabene Dienerin des Himmels,
wirst nie mehr in meiner Brust
treuloses, eitles Begehren entdecken.
Und habe ich Gott nicht geachtet,
so wirst du als Wächterin meines Herzens
ihm das neue Herz bringen.

13

Mi lusinga il dolce affetto

Ruggiero
Mi lusinga il dolce affetto
con l'aspetto del mio bene.
Pur chi sa? Temer conviene,
che m'inganni amando ancor.
Ma se quella fosse mai
che adorai, e l'abbandono;
infedele, ingrato io sono,
son crudele e traditor.

My tender feelings enchant me
with the appearance of my beloved.
How can I tell? I must be wary
of deceiving myself out of love.
But if this were really she
whom I loved and I now reject her,
then am I faithless and unkind,
cruel and treacherous.

Un doux sentiment me vient flatter
sous l'aspect de ma bien-aimée.
Mais qui sait ? Il me faut redouter
de me tromper encore en aimant.
Si pourtant c'était celle
que j'adorais et que j'abandonne ;
c'est moi l'infidèle, l'ingrat,
moi qui suis cruel et trahis.

Meine zärtlichen Gefühle zaubern mir
das Bild meiner Liebsten herbei.
Wer weiß? Ich sollte mich nicht
aus lauter Liebe täuschen lassen,
Doch wenn sie es wirklich war,
die ich anbetete und verstieß,
dann bin ich treulos, undankbar,
grausam und ein Verräter.

15

Ombra mai fu

Serse
Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile
soave più.

Never was the shade
of a plant
more dear and lovable,
more soothing.

Ombre jamais ne fut
d'un arbre
plus chère et aimable,
plus douce.

Nie war der Schatten
eines geliebten Baumes
teurer, lieblicher
und sanfter.

With thanks to Clemens Birnbaum,
Intendant of Händel-Festspiele Halle
www.haendelfestspiele-halle.de
and to Thomas Wördehoff,
Intendant of Ludwigsburger Schlossfestpiele
www.schlossfestspiele.de

Recording: Landgasthof Riehen, Switzerland, 14-19 November 2016
Sound engineer, mixing and mastering: Hugues Deschaux
Digital editing: Mireille Faure
Editing: Christina Pluhar & Mireille Faure
All arrangements published by Christina Pluhar,
International Artists editions & productions GmbH

Cover: Conrado/Shutterstock (horse), Diégo Ribes (Handel)
Design: Marc Ribes
Booklet photos © Michal Novak
English translations by Charles Johnston (note),
Hugh Graham (sung texts 2, 5, 15)
French translations by Laurent Cantagrel (note),
Michel Roubinet (sung texts)
German translation by Gudrun Meier (sung texts)

℗ 2017 Christina Pluhar, under exclusive licence to Parlophone Records Ltd,
a Warner Music Group Company.
© 2017 Parlophone Records Ltd, a Warner Music Group Company.